

# Extrém zenei műfajok és online közösségi média: a szubkultúráktól a műfaji színterekig

## 1. Bevezetés

Az ezredforduló óta az internet nem csak a zene előállításának, terjesztésének és fogyasztásának, hanem a zenéről való gondolkodásnak és kommunikációnak is az egyik legfontosabb eszközévé, közegévé vált.<sup>1</sup> Az utóbbi négy-öt évben pedig tovább gyorsította a folyamatot a web 2.0-ásnak is nevezett online közösségi média (O'Reilly 2005) térhódítása:<sup>2</sup> többek között a Myspace és a Last.fm megjelenése és a fájlcsere-lő hálózatok forgalmának ugrásszerű növekedése. A szakértők és elemzők többsége által konszenzuálisan forradalminak tartott átalakulás egyes fejezeteit az on- és offline újságolvasók is viszonylag közelről követhették és követhetik figyelemmel, köszönhetően a média által is szívesen felkapott, kisebb vagy nagyobb port kavart eseményeknek: kezdve a korai Napster-perektől, a zeneipar válságáról szóló elemzéseken keresztül egészen a *Time* magazin által 2006-ban az év emberének választott „felhasználóig”.<sup>3</sup>

Ugyanígy világszerte lehetett arról is hallani, hogy egyes előadók, zenekarok hogyan próbálnak meg alkalmazkodni a változó időkhöz, és saját javukra fordítani a tendenciát. Így járhatta be a világsajtot az a hír, hogy a Radiohead annyiért árulta *In Rainbows* című lemezét az interneten, amennyit a letöltők éppen hajlandóak voltak érte fizetni, vagy hogy a Nine Inch Nails 2008 májusában ingyenesen tette hozzáférhetővé *The Slip* című albumát a

---

1 Ezúton is köszönöm Kacsuk Zoltánnak a válogatás előkészítésében és szerkesztésében nyújtott segítségét, valamint e tanulmányhoz fűzött kommentárjait. Köszönöm továbbá Vályi Gábor, Rónai András és Bátorfy Attila kritikáit, észrevételeit.

2 Lásd az 1. ábrát és a kíséző magyarázatot a keretben.

3 Lev Grossman: Time's Person of the Year: You. *Time*, 2006. dec. 16., <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,1569514,00.html>

honlapján.<sup>4</sup> Ezek a látványos és nagy médiavisszhangot kiváltó események kétségkívül nagyon fontos dokumentumai a zeneipar átalakulását és a populáris zene változó fogyasztói szokásait is felölelő folyamatnak, valamint a közösségi alkalmazások nyomán igazán még csak most kibontakozó, az internet sajátos gazdasági és diszkurzív természetéből kiinduló „online gondolkodásmód” terjedésének.

Ugyanakkor a népszerű médiumok által követett populáris zenei irányzatok mellett olyan szinterek is formálódnak a zeneprodukció és -befogadás világában, amelyek, bár ritkán mozgatnak meg milliós tömegeket, de több szempontból hasonlóan fontos szerepet játszanak nemcsak a zenéhez kapcsolódó gyakorlatok online fordulatában, hanem a tendencia jobb megértésében is. Ilyen, viszonylag rejtett zenei szinterek az extrém műfajok világai. Legyen szó akár az extrém metal különböző ágairól, a hardcore-ról, a dark ambientről, a drone-ról vagy éppen a psytrance-ról,<sup>5</sup> mindezek a műfajok a nagyközönség felől nézve többnyire „láthatatlanul” fejlődnek. Az internetnek mint új kommunikációs csatornának a megjelenésével azonban az immár új jelentésekkel is bíró „láthatatlanság” zenei, műfaji extremitás számos tanulsággal szolgálhat, mint azt remélhetőleg jól szemléltetik majd az e számban összegyűjtött esettanulmányok.

A *Replika* jelen válogatása egyrészt az újabb, a felhasználók aktív közreműködésével működő online alkalmazásokra épülő zenei közösségek sajátosságaival foglalkozik, másrészt azzal, hogyan működnek, változnak egyes extrémnek tartott műfaji szinterek. Az egymáshoz hol szorosabban, hol lazábban kapcsolódó szövegeket e kettős tematikán túl még egy fontos szál, a „szubkultúra” fogalmának újraértelmezése vagy éppen meghaladása iránti igény is összefűzi. A következőkben azt a kérdéskört, hogy milyen tanulságokkal szolgálhat az extrém műfajok, valamint az online zenei közösségek dinamikájának párhuzamos vizsgálata a kultúrákutatók számára, először ez utóbbi szálát követve szeretném megközelíteni. Az akadémiai kultúrákutatók klasszikus 'szubkultúra'-fogalma körüli kurrens viták és problémák ismertetése, valamint a szintér fogalmának bemutatása után pedig azokra az online közösségi fejleményekre térnek ki, melyek mind az extrém műfajok, mind a tágabban értelmezett zenei szinterek felől relevánsnak bizonyulhatnak – mindeközben röviden bemutatom a változásban szereplő írásokat is.

## 2. A szubkultúráktól a globális szinterekig

Talán nem túlzás az a megállapítás, hogy kevés olyan kutatási hagyomány létezik, melyben a kortárs kutatók gyakran térnének vissza egy meghaladottnak tételezett, korábbi periódus elméletének kritikáihoz, mint a kritikai kultúrákutatók zenei alapon szerveződő közösségekkel foglalkozó területe. Ezek a vissza-visszaütaló gesztusok leginkább a hetvenes években ereje teljében lévő birminghami *Centre for Contemporary Cultural Studies* (CCCS) munkásságával, vagy más szóval a szubkultúrákutatók „második hullámának” (Rác 1998; Kacsuk 2005b) hagyományával kapcsolatban merülnek fel rendszeresen a kritikai kultúrákutatók eme szegletében.

---

4 BBC News: Radiohead album set free on web. In <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/7037219.stm> és Nine Inch Nails offer free album. In <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/7384324.stm>

5 Az egyes extrém műfajok rövid meghatározásai a szöszedatben találhatóak. (A szerk.)

## 2.1. A CCCS szubkultúrafogalmától a „harmadik hullámig” és tovább

Mint ahogy az ismert a klasszikus történeti narratívumból, a CCCS pozíciói a múlt század nyolcvanas és kilencvenes éveinek fordulóján kezdtek meggyengülni, hogy a főbb állásokat a CCCS szubkultúrafogalmának, illetve számos további elméleti megfontolásának bírálatából kiinduló „harmadik hullám” foglalja el. Azonban hiába telt el azóta majdnem két évtized, a CCCS szelleme – ugyan többnyire negatív hivatkozások által, de – továbbra is élénken jelen van a legfrissebb írások túlnyomó részében, így a jelen válogatás cikkeiben is. Bár többféleképpen lehetne magyarázni a CCCS szubkultúrafogalmának e szokatlanul intenzív továbbélését, úgy vélem, hogy a lehetséges megoldásoktól függetlenül, pusztán a diskurzus kétségbevonhatatlan jelenléte, valamint a főbb elméleti álláspontok megismerése okán is érdemes áttekinteni néhány főbb ponton, hogyan is kerül elő még mindig a CCCS szubkultúrafogalma, hogyan érvelnek ellene a harmadik hullám és a részben már akár negyediknek is nevezhető újabb generáció képviselői.

### 2.1.1. A harmadik hullám szubkulturakritikája

Mivel a szubkulturakutatás második és harmadik hullámának viszonyával egy korábbi *Replika*-válogatás (Kacsuk 2005a) már részletesen foglalkozott, ezért most csak nagy vonalakban ismertetném a CCCS, valamint az azt meghaladni kívánó újabb kutatások felfogásai közti főbb nézeteltéréseket. Eszerint a szubkulturakutatás klasszikus, a főleg Paul Willis (2000 [1977]) és Dick Hebdige (1979) munkáival fémjelzett felfogásában a szubkulturális közösség fogalma többek között olyan előfeltevésekhez és részfogalmakhoz volt köthető, mint az ellenállás, osztályhelyzet, zárt stíluskodók, homogén közösség, fix struktúra, látványosság és strukturális homológia. A leginkább a brit munkásosztály fiatalságának kutatása és a frissen kialakuló punk mozgalom elemzése nyomán kialakított szubkulturafogalommal kapcsolatban nem véletlenül jegyzi meg kritikusan Andy Bennett, hogy a felfogás „hermeneutikai lezártságot” kívánt „a zenei és stílusbeli preferenciák közötti kapcsolatra erőltetni” (Bennett 2005: 141).<sup>6</sup>

Ugyanakkor az sem figyelmen kívül hagyandó körülmény, hogy a legtöbb kifogás nem azért merült fel később a CCCS módszertanával kapcsolatban, mert „eredeti” terepein nem nyújtott megfelelő leírást, hanem főleg azért, mert időközben több olyan – újonnan kialakult vagy éppen előzőleg figyelmen kívül hagyott – közösségi szerveződés került a kulturakutatás látószögébe, amelyek fogalmi és gyakorlatai már nem voltak értelmezhetőek a klasszikus paradigmában. Fogalmi és empirikus elégedetlenség is motiválta tehát azt a többek között „posztmodernnek” is nevezett, elsősorban Redhead, Thornton, majd Muggleton és Bennett<sup>7</sup>

---

6 Fontosnak tartom itt megjegyezni, hogy természetesen a későbbi kritikus korszakok visszatekintő, legitimációs céllal is íródott narratívumai jellemzően konstruktív jellegűek. Ahogy például az újabb, szociológiai irányultságú tudományfilozófia felől érkező kritikák is hajlamosak megkonstruálni a Bécsi Kör pozitívizmusának radikálisát (például a verifikacionizmust illetően), vagy a társas megismerés irányzatai a „klasszikus kognitívizmus” keményvonalas individualizmusát, úgy a posztmodern, illetve újabb irányzatok is gyakran kiélezve tálalják a korábbi elméletek egyes megállapításait. Mindez persze korántsem jelenti azt, hogy az újabb kritikák szalmabábokat püfölnének, inkább csak arra figyelmeztet, hogy a hasonló „generációs” vitákhoz érdemes a történeti elbeszélések jellegzetességeinek figyelembevételével közelíteni.

7 A régebbi és újabb felfogások közötti határok ebben az esetben sem pengeélesek – például a posztsubkulturalista elméletek egyik apostolának számító Bennett a szintér fogalmát is használja, de alkalomadtán még a szubkultúra fogalmához is vissza-visszanyúl (lásd Bennett 2004a, 2004b, 2005).

által képviselt „harmadik hullámot”, amely elsősorban e zárt fogalmi háló szétbontását tekintette feladatának, részben olyan új fogalmak kidolgozásával, mint például a klubkultúra vagy a neotörzs (Bennett 2005; Kacsuk 2005a).

A jelen szám szerzői közül ketten tartoznak a saját megközelítésüket szintén a CCCS kritikája alapján kidolgozók, és részben a harmadik hullámhoz kötődők közé: Peter J. Martin és Keith-Kahn Harris. Az ő tanulmányaik eme irányzat egy fontos állomásának tartott *After Subculture* (Bennett és Kahn-Harris 2004) című kötetből kerültek a *Replika* válogatásába.

Peter J. Martin (2008) írása, a *Kultúra, szubkultúra és társadalmi szerveződés* tágabb, szociológiai szempontból elemzi azt az elmélettörténeti folyamatot, amely a közösségi szerveződés egyes hagyományos fogalmainak átértékeléséhez vezetett. Martin szerint egyaránt köszönhető az empiria és az elmélet területén jelentkező problémáknak, hogy például a kollektivitás és a csoport fogalmainak homogén egységként való kezelése megkérdőjeleződött; és ebből a szociológia egészét érintő folyamatból természetesen a szubkultúrákutatók sem maradhatott ki. Így a társadalomelmélet olyan nagy múltú kollektív fogalmai mellett, mint például a nemzetállam, a társadalmi osztály vagy a család, a szubkultúra fogalma is átértékelésre, újrapozicionálásra szorul. Martin javaslata szerint egy interakcionista és reprezentacionista hozzáállás segíthet a helyzeten: e felfogásban a nagy kollektív fogalmak fölülről lefelé haladó szemlélete helyett a szubkultúrát elsősorban egy alulról felfelé építkező, szimbolikus reprezentációs eszközként érdemes kezelni, amelynek vizsgálata az egyének kapcsolatainak, interakcióinak vizsgálatára kell, hogy hagyatkozzon.

A hebdige-i (1979) szubkultúrafogalom egy részfogalmának működésképtelenségét Keith Kahn-Harris (2008) már egy esettanulmánnyal illusztrálja. A *Nem látványos szubkultúra? Határátlépés és hétköznapiság a globális extrém metal szintéren* a klasszikus látványosságfogalom kritikáját adja a „globális” extrém szintér egy szelvének bemutatásán keresztül. Kahn-Harris azt mutatja be a szintér egyes szereplőinek megnyilatkozásait elemezve, hogy a zene produkciója és fogyasztása terén gyakorolt határátlépések korántsem azonosak a szubkultúra egészének határátlépésével, azaz látványosságával. Mert bár az extrém metal szintéren belül előfordulnak határátlépésnek minősülő viselkedésmódok (például a szókimondóbb szövegek, erőszakosnak minősített vizuális koncepciók vagy éppen a koncertek és a zene élvezetének gyakorlati révén), de ezek a mainstream médiában nem jelennek meg, és a kívülállók számára többnyire láthatatlanok, ezért a „látványosság” hagyományos fogalma már nem alkalmazható az ilyen természetű társas viselkedésre. A tanulmány globális célkitűzéseivel kapcsolatban fontos megjegyezni, hogy bár valóban mindössze három „nemzeti” extrém metal szintér – az Egyesült Államok, Svédország és Nagy-Britannia – példái szerepelnek a cikkben, de mivel e műfaj produkcióinak túlnyomó többsége ma ebből a három országból származik, ha a földrajzi arányok felől nem is, de a globális szintér produkciós arányai felől indokolható Kahn-Harris eljárása.

### 2.1.2. További kritikák

A szubkultúrafogalom újabb, a posztsubkulturális fogalomrendszer keretein belüli értelmezéseinek legitimitását is kétségbe vonja Tracey Greener és Robert Hollands (2006, jelen válogatásban) cikke, a *Túl a szubkultúrán és posztsubkultúrán? A virtuális psytrance esete*, mely az online szerveződő globális psytrance szintér (ön)reprezentációját és identitásformáló reflexióit vizsgálja. A tanulmány eszköztára annyiban eltér a megelőző gondolatmenetektől, hogy

kvantitatív értékelést is alkalmaz, és a válogatás többi tanulmányában megkérdőjelezteknél jóval nagyobb számú interjúalany válaszaiból kiindulva vonja le következtetéseit: Greener és Hollands online kérdőíves módszerrel összesen 569, magát a globális psytrance közösség tagjának valló érintettet interjúolt meg 40 országból, többek között a psytrance közösség természetéről, a zenéhez kapcsolódó személyes élményekről és a droghasználatról. A szerzők az eredményekből azt a tanulságot vonják le, hogy a globális virtuális psy-közösség leírására a klasszikus szubkultúrakonceptió azért nem megfelelő, mert a közösség például korántsem határolható körül egyértelműen, és nem rendelkezik azzal a zártsággal, ami egy „hagyományos” szubkultúrára jellemző. Ugyanakkor Greener és Hollands szerint a psytrance megragadására a posztmodern szubkultúrafogalom sem alkalmas: nem elég átmeneti a szerveződése, és számos olyan közös érték és állásfoglalás köti össze viszonylag stabilan a magukat a közösség tagjainak vallókat, ami nézetük szerint a posztmodern értelmezési hagyományhoz nem illeszkedik.

Természetesen Greener és Hollands kritikája nem az egyedüli, amely már a posztsubkulturális elméleteket is bírálja, azt állítva, hogy egy adott zenei preferenciarendszer köré szerveződött közösség nem értelmezhető a korábbi felfogások szerint. Az utóbbi években a szubkultúra régi és újabb változatai nyomán zajló viták tanulságai, valamint az eddig ismertett gondolatmenetek alapján egyaránt indokoltnak látszik egy olyan pozíció elfoglalása, miszerint e fogalmi és módszertani vita legtermékenyebben egy alternatív, kevésbé terhelt terminus használatával folytatható. Erre a szerepre pedig, úgy vélem, a tanulmányban eddig is használt és idézett „szintér” fogalom látszik a legmegfelelőbbnek.

### 3. Színterek: helyek, műfajok, internet

A kultúrakutatás köztudatába Will Straw (1991) vezette be újra a szintér fogalmát, egy a megelőző zenei közösségfogalmaknál dinamikusabb, sokrétűbben használható értelmezési keretet ajánlva. Az eredetileg amerikai zenei újságírók által a huszadik század közepétől rendszeresen, majd a populáris zene kutatói által alkalomszerűen használt koncepciója Straw felvetését követően lett egyre kedvezőbb fogalmi eszköze a kultúrakutatásnak. Használatát a kezdetekben jellemzően keveredik a posztsubkulturális terminológia egyes hívószavaival (Bennett 2004b), majd az ezredfordulót követően Bennett és Peterson (2004), Peterson és Bennett (2004) és Bennett (2004b) tette a legambiciózusabb kísérletet a szintérfogalom túlbujánzó alkalmazásainak és értelmezéseinek taxonómiájára és „konszolidálására”<sup>8</sup>

A szintér fogalmának propagálói szerint a terminus több szempontból alkalmasabbnak tűnik a zenei preferencia alapján szerveződő közösségek leírására és interpretációjára, mint

---

8 Ahogy azt Bátorfy Attila (2009) találóan megjegyzi a szubkultúrafogalmat övező harcokkal kapcsolatban: „a vita egy igazi discipline war, amennyiben különböző tudományágak (kulturális antropológia, ifúságszociológia, népszerűzene-kutatás, cultural studies) keresztes lovagjai egyszerre akarják kitérni zászlóikat egy tapasztalt jelenséghez legmagasabb pontjára”, úgy ez kétségtelül igaz a szubkultúra és szintér propagálójának küzdelmére is: a szintér fogalmának használata jellemzően a populár music studies diszciplináris hagyományához, a szubkultúra pedig a kritikai kultúrakutatáshoz, illetve magához a szubkultúrakutatáshoz kötődik. Ugyanakkor, már csak egyes kutatók szimultán érintettsége okán is, e határok korántsem átjárhatatlanok; emellett úgy vélem, hogy a zenei közösségekkel foglalkozó társadalomtudományok nagy halmazában megfigyelhető egy olyan általános trend, ami jellemzően a szubkultúra fogalmának újabb és újabb kritikáit, illetve a szintér fogalmának párhuzamos „felemelkedését” hozza magával. Saját áttekintésemben ezért most nem az egyes tudományágak közötti feszültségekre, hanem e két, már széles körben elterjedt és használt kulcsfogalom konceptuális viszonyára koncentrálok.

például a szubkultúra terminus klasszikus vagy különböző „oszt” jelzőkkel ellátott változatai. Mindenekelőtt, ahogy arra Bennett (2004b) is rámutatott, a szintér egy szabadabb, kevesebb megkötéssel járó fogalom: nem feltételez szükségszerű kapcsolatokat például a zenei ízlés és az osztályhelyzet, valamint a viselkedés és a zenei kifejezőmód között, és nem határozza meg, nem határolja le az egyes zenei közösségek szerveződési formáit. Továbbá: nem csak az adott közösség előterében lévő, „látható” tagjaira koncentrál, hanem figyelembe veszi a szintérhez kevésbé látványosan kötődők<sup>9</sup> szokásait is. Az ebből következően jóval dinamikusabb szemlélet a megelőzőeknél több helyen és sokoldalúbban alkalmazható, mivel nem egy bizonyos közösségi struktúra jellemzőire, hanem a szerveződés rugalmas viszonyrendszereire fókuszál; arra, hogy az adott zenei szintér tagjai – rajongók, DJ-k, zenekarok, szervezők, kiadók, kritikusok és így tovább – hogyan konstruálják és értelmezik újra és újra a hálózatot, amelyben tevékenykednek.

Továbbá még egy utolsó, de korántsem mellékes szempont szól a terminus használata mellett. A szubkultúra akadémiai közegből eredő fogalmát az egyes közösségek jellemzően nem használják saját szerveződési formájuk vagy csoportjuk jelzőjeként,<sup>10</sup> a fogalom továbbá egyértelműen pejoratív színezetet is kapott: részben a használat mintázatai, és részben már a „szub” előtag okán is, amely könnyen a „másodlagos kultúra” értelmezéstartományába tereli az ebbe a kategóriába sorolt gyakorlatokat. A szintér ezzel szemben nem egy „felülről” érkező fogalom, hanem a zenészek és zenefogyasztók gyakran használt és reflektált, ugyanakkor negatív felhanggal nem rendelkező kifejezése, amely közelebb hozhatja egymáshoz a zenei közösségek értelmezésének akadémiai és mindennapi diskurzusait is.

### 3.1. Lokális, transzlokális és virtuális szinterek

A szintér különböző jelentéseit, funkcióit rendszerezni kívánó Bennett és Peterson (2004) által összeállított kötetnek már a felépítése is világosan tükrözi a szerkesztők szintér-osztályozási, tipológiai koncepcióját: a lokális szintereket elemző írások után az úgynevezett transzlokális szintereket tárgyaló tanulmányok következnek, végül a virtuálisnak elkeresztelt szinterekkel foglalkozó tanulmányok blokkja zárja a sort.

A három típus közül a kétségtől legegyszerűbb és legvilágosabban interpretálható szintérformának a *lokális szintér* tűnik, mely egy bizonyos helyhez, városhoz, környékhez kapcsolódó zenei műfajok, mozgalmak és egyéb közösségek hálózatát reprezentálja. Tipikus lokális szintér lehet így a sokat kutatott és idézett kultikus liverpooli zenei szintér, vagy akár egy-egy olyan hangzás is, mint a „Canterbury Sound”, a „Bay-area thrash metal” vagy a „New Orleans jazz” is.

A *transzlokális szintér* fogalma ezzel szemben már olyan szerveződések próbál megragadni, melyek túlnyúlnak egy-egy hely vonzáskörzetén, azaz egyszerre több lokalitáshoz

---

<sup>9</sup> Mint például a szintér szervezésében aktívan részt nem vállalók, de koncertekre járók vagy éppen csak otthon zenét letöltők és hallgatók kontribúcióját.

<sup>10</sup> Ennek éppen az ellenkezőjét állítja Bennett (2004a: 167–168), e kérdés megvitatása azonban korántsem könnyű: mivel Bennett nem hoz pozitív példákat, azokat nem tudom cáfolni, továbbá valami hiányának a bizonyítása ugyancsak nehéz feladat. Ezért a következőképpen tudom megfogalmazni ellenvetésemet: eddigi kutatásaim és beszélgetéseim során úgy tapasztaltam, hogy a rajongók, zenészek vagy más érintettek csak *nagyon* ritkán nevezik saját közegüket szubkultúrának, ezzel szemben az „underground”, „közösség” vagy „szintér” kifejezések rendszeres szereplői az önreflexív diskurzusoknak.

köthetőek: nem a hely, hanem a színtér dinamikája által meghatározott közös jegyek, egyezmények, hagyományok definiálják, hogy mi tartozik a színtérhez és mi nem. Transzlokális színtér lehet ebben a felfogásban például a goth stílus vagy a globális extrém metal színtér.

A *virtuális színterek* végül olyan „valós” kapcsolati rendszereket nem igénylő közösségek, melyek az interneten működnek. Bennett és Peterson szemléletében ebbe a kategóriába minden olyan közösségi formáció beletartozhat, így színtérként értelmezhető, ami az interneten elérhető: webfanzine-ok, fórumok, listserverek (mint például a Postcard 2 alternatív country oldal, lásd Lee-Peterson 2004) és így tovább.

Fontos megjegyezni, hogy Bennett és Peterson nem törekszenek teljességre a színterek tipológiáját illetően, és ők maguk is hangsúlyozzák az egyes típusok lehetséges átfedéseit. Ez utóbbi körülményből kiindulva úgy vélem – több szempont megtartása mellett –, érdemes továbbgondolni e hármas felosztást egy olyan értelmezés szerint, amely éppen a lehetséges átfedésekre, azaz a színterek *műfaji* aspektusaira koncentrálna.

### 3.2. *Műfaji színterek: lokális, globális, online*

A színtér fogalmának a műfaji kontinuitás felől való újragondolásával mindenekelőtt olyan konceptuális gubancok is kibogozhatónak tűnnek, mint amit például a „lokális színtér” fogalma foglal magában. Egy példával élve, nézzünk egy klasszikusan lokálisnak látszó közeget, a „budapesti színteret”. A „budapesti színtér” fogalma magától értetődően nem egy preferenciarendszer köré szerveződő közösséget takar, hanem mindazon közösségek összességét, amelyek valamilyen módon kötődnek Budapest városához. Ebből következően a „budapesti színtér” mint olyan nem létezik, mindössze egy absztrakt, instrumentális fogalom. Ugyanakkor az egyes műfajokhoz kötődő budapesti színterek – a jazz, a metal szcénától kezdve a világzenei, a rock, a drum&bass színterekig és tovább – már egy világos referenciával és valós közösségi tartalommal rendelkező fogalmak, melyeknek egyfajta elvont összességére vonatkozhat a „budapesti színtér” koncepciója. E két jelentés elkülönítésében a „műfaji” jelző segíthet, világosan jelezve, hogy éppen mi az a közösségi preferenciarendszer, ami az egyes, akár ugyanahoz vagy éppen különböző helyekhez kötődő színterek belső koherenciáját biztosítja, és aminek hiányában a lokális színtér csupán absztrakt, instrumentális fogalom marad. A műfaji színtér mint vezérfonal az úgynevezett transzlokális színterek esetében pedig még hasznosabbnak bizonyulhat, hiszen nem valaminek (egy bizonyos lokális lehorgonyzásnak) a hiányára, hanem éppen a számos lokalitáson átívelő színtér koherenciáját adó közös szervezőelvre, azaz a műfajra irányítja a figyelmet. Így nem csak a különböző zenei közösségeket és hagyományokat összekötő kapcsolatok hálózata válhat jobban láthatóvá, hanem az ezen belül fellépő anomáliák, konfliktusok is.

#### 3.2.1. *Virtuális vagy online színterek?*

Bennett és Peterson felosztása emellett a zenei közösségi szerveződések egyes aspektusait gyakran külön színtereként kezeli, ami a színterek online – általuk virtuálisnak nevezett – reprezentációjának vonatkozásában különösen problematikus lehet. Lee és Peterson egy alternatív country (alt. country) fórumlista (a Postcard2, röviden P2) köré szerveződő közösség vizsgálata kapcsán állapítja meg, hogy a P2 „betölti egy színtér összes alapvető funkcióját” (Lee és Peterson 2004: 202), tehát egy autonóm, virtuális (azaz a „valós” kapcsolatokra nem építő

és azokat nem igénylő) szintéreként értelmezhető,<sup>11</sup> így összehasonlítható egyes (például) lokális szinterekkel. Bár az tény, hogy az online kommunikáció valóban (szinte) minden olyan információáramlást lehetővé tesz, ami egy szintéren szükséges, ebből nem feltétlenül következik, hogy a kommunikációs platformot magát lehet – illetve érdemes – egy egész szintérral azonosítani. Az egyes műfaji szinterek (mint ebben az esetben az alt. country) bizonyos platformjainak (mint egy listserver) külön virtuális szintéreként való kezelése azért félrevezető, mert azt feltételezi, hogy az online szerveződés elszigetelve működik egyrészt az offline szintértől, másrészt pedig – ahogy ezt a virtuális jelző is kiemeli – a „valós” kapcsolatok hálózatától.

E két előfeltételezés azonban több szempontból is kérdéses. Egyfelől, az interneten kialakuló zenei közösségek jellemzően „offline” eredetű stílusok, műfajok mentén alakulnak ki: a közös preferenciarendszer, ami összetartja a virtuális közösséget, az interneten kívül is létezik. Ebből következően egy virtuális platform sosem önálló szintéreként, hanem egy átfogó, jellemzően on- és offline, lokális és globális aspektusokkal is rendelkező szintér hálózatának elemeként funkcionál. Hogyha ennek ellenére külön szintereknek tekintjük az egyes online kommunikációs platformokat, akkor e nézőpontból a zenei közösségek változásainak fontos aspektusai maradhatnak rejtve: többek között az egyes műfaji szinterek lokálisból globálissá válása, illetve az online nyilvánosságnak az egyes, korábban zárt közösségekbe való „beáramlása” következtében lezajló átrendeződések és kulturális konfliktusok, mint ahogy az például a deathcore szintér esetében is történt (lásd jelen válogatásban Tófalvy 2008b).

Másfelől, részben már az on- és offline szinterek együttes formálódásából származóan, a „virtualitás” klasszikus fogalmának jelentése is összetettebbé vált. Howard Rheingold 1993-ban még ezt írta a virtuális közösségekről szóló könyvének bevezetőjében: „A »valódi életben« (In Real Life) kifejezés olyan gyakran kerül elő a virtuális társalgásokban, hogy a tagok már csak »IRL«-ként hivatkoznak rá” (Rheingold 1993). Mára már azonban bebizonyosodott, hogy a „virtualitás” (mint párhuzamos valóság) Mátrix-filmek által is propagált felfogása korántsem az egyetlen és legjellemzőbb aspektusa az online kommunikációnak: az online közösségi alkalmazások terjedésével az interneten történő eszmecsere nem csak az ismeretlen partnerekkel való beszélgetésről és információcseréről szól. Az időközben végbement változásokat jól érzékeltetheti egy metal-hardcore webzine kritikájának felvezetése: „A Despised Icon deathcore vagy breecore? Amíg a kérdés futótűzszerűen terjedt üzenőfalakon, MySpace üzeneteken, Messengeren és Blackberryn, a NWOCDM (a kanadai death metal új hulláma) ötösfogat büszkén szabadjára eresztette harmadik nagylemezét, a The Ills of Modern Man-t.”<sup>12</sup> – A megjegyzésből kiderül, hogy a műfaji szinterek online (illetve mobil-) kommunikációs eszközeinek használata ma már az offline kapcsolatokra is nagymértékben épít, így korántsem idegenekkel fenntartott „virtuális” kapcsolatok, hanem az online közösségi alkalmazások által megkönnyített és felgyorsított baráti társalgás a műfajok megvitatásának és a szinterek alakításának egyik legfontosabb terepe.<sup>13</sup>

A „virtuális” jelzőt és a merev kategóriákat elhagyva életszerűbbnek tűnik ezért egy web 2.0-ás metaforával élve, „címkézési” (azaz az átjárhatatlan kategóriák helyett átfedő halmazokat használó) rendszerben értelmezni a műfaji szintér preferenciarendszere köré szer-

11 Bradley (2006) ugyanezt a logikát alkalmazza például a fájlcsereelő alkalmazásokra is.

12 Despised Icon: The Ills of Modern Man. Review by Michael Gluck. In Lambgoat, <http://www.lambgoat.com/albums/view.aspx?id=2431>

13 Az online közösségi alkalmazások e vonatkozásáról lásd a Fox Entertainment (2007) Never Ending Friending című tanulmányát.



veződő lokális, globális és online szintereket, melyek helyi, helyeken átívelő, on- és offline közegben egyaránt reprezentálódhatnak és működhetnek. E rugalmasabb szintértipológia működését jól szemléltetheti – visszatérve a budapesti zenei szintérhez – a Budapest Rock and Roll (röviden BPRNR, <http://www.bprnr.com>) szerveződése, bemutató, hogyan is konvergálnak egy szintérben a lokalitás, globalitás és online reprezentáció fogalmai, egy műfaji preferenciarendszer köré csoportosulva. A BPRNR a közösség definíciója szerint a budapesti extrém, alternatív gitárzenei szinteret összefogó laza szervezet. Mint ilyen, egyértelműen lokális: budapesti előadókat, zenekarokat gyűjt össze, és budapesti eseményeket, koncerteket szervez. Lokalitása ugyanakkor önmagában nem jelentene semmilyen vonzerőt, ha nem kimondottan egy műfaj(csoport)hoz kötődő közönséget szólítana meg és fogna össze. A zenekarok által képviselt műfaj(ok) ugyanakkor egyértelműen globális bázisúak: nem csak a zenei hagyomány, hanem az egyes zenekarok, rajongók kapcsolatai is világossá teszik, hogy a budapesti extrém gitárzenei szintér egy nemzetközi hálózat részeként működik. Az egyszerű lokális, globális és műfaji aspektusokkal rendelkező szintér fő kommunikációs platformja pedig – természetesen – az internet: a [bprnr.com](http://bprnr.com) site-on található meg az összes információ a szintér zenekarairól, a koncertek időpontjairól, a regisztrálókhoz pedig hírlevélben is eljutnak a fontosabbnak tartott fejlemények.

Az internet azonban nem csak azért kulcsfontosságú az utóbbi évek zenei közösségi fejleményeinek megértése szempontjából, mert szinte minden típusú szintér életében jelen van, hanem azért is, mert – mint az már az eddigiekben is többször felmerült – az online kommunikáció újabb és újabb módjai és lehetőségei különösen nagy hatással vannak a zenei közösségek mindennapjaira, szerveződésére és diskurzusára.

A következő, befejező szakaszban a zenét előállítók és hallgatók rendelkezésére álló fontosabb közösségi eszközöket tekintem át, valamint azt, hogy ezek használata hogyan rendezheti át az egyes szinterek hálózatait.

#### 4. Műfaji szinterek és online közösségi média

A szinterek online reprezentációi a web 1.0 korában leginkább a lokális vagy globális műfaji szinterek „meghosszabbításaként” szolgáltak: a rajongók az őket érdeklő információkhoz az akkor még szinte egyeduralgató statikus zenekari honlapok vagy éppen kritikai oldalak által juthattak hozzá, kommunikálni pedig az egyes oldalakhoz kapcsolódó vagy azoktól független fórumokon volt módjuk. Az internethez való hozzáférés terjedésével, a sávszélesség növekedésével és az ennek köszönhetően teret hódító web 2.0-s alkalmazások korában (a web 1.0 és 2.0 közti főbb különbségekről lásd az *1. ábrát*) az online kommunikáció azonban már jóval átfogóbb, bizonyos esetekben meghatározó szerepet tölt be az egyes szinterek életében.

##### 4.1. Közösségek és alkalmazások

A közösségi alkalmazások természetesen nem egyik napról a másikra váltották le a „statikus” web korszakát: ha a történetet az interneten elérhető zenék, illetve az online zenehallgatás által formált zenei közösségek felől szemléljük, úgy az átmenet egyik legfontosabb eszköze a digitalizált zene nagyarányú és gyors disztribúcióját először lehetővé tévő, ebben a szerepében még ma is kulcsfontosságú mp3 formátum volt. Sean Ebare (2008) jelen válogatás-

ban olvasható cikke a formátum elterjedése nyomán, de még a „közösségi forradalom” előtt kialakult és használt fájlcsere hálózatok hatásait elemzi.

A főként a digitalizált zene megoszthatóságának közösségi vonatkozásaira fókuszáló tanulmány szintén a szubkultúra és tömegkultúra klasszikus megközelítéseinek kritikájából indul ki, de immár a zenéhez kapcsolódó, egyes online produkciós, disztribúciós és kommunikációs folyamatok elemzése segítségével. Ebare tanulmányának egyik fontos üzenete, hogy a digitálisan hozzáférhető zene terjedése bizonyos műfajokban elmosta a fogyasztó és az előállító közötti hagyományos határokat, megengedve egyes „hallgatóknak”, hogy kisebb vagy nagyobb arányú átértelmezés, majd redisztribúció által maguk is „előállítókká” váljanak. A fájlcsere hálózatok „zárt nyilvánosságában”<sup>14</sup> pedig elsősorban az információcsere és a bizalmi kapcsolatok mentén szerveződnek a szubkulturák, mint interpretatív hálózatok.

A tanulmány első megjelenése óta eltelt négy év történelmi sokszorosán igazolni látszik Ebare főbb megállapításait: a felhasználók általi tartalom-előállítás az „új újmédia” egyik legfontosabb hívószava lett, átalakítva a zenei színterek online kommunikációját is. A zenekarok internethasználatát tekintve a legfontosabb változás, hogy a korábban túlnyomóan szöveges információk helyét egyre inkább átveszi a (többek között) Myspace- és Last.fm-profilokra pár perc alatt feltölthető, majd online hallgatható zene: ezt a „kieső” szövegmenynyiséget azonban lelkesen pótolják a zenehallgatók milliói a közösségi média által nyújtott alkalmazások segítségével (a fontosabb alkalmazásokról lásd a mellékelt táblázatot a 2. ábrán), minősítve, csoportosítva, kritizálva és megvitatva mindazt, ami a zenéhez, műfajhoz vagy a közösséghez kapcsolódik (lásd Tófalvy 2008a).

Ahogy a régi és az új média egyes eszközei is sokszor átfedik egymást, úgy a közösségi média eszközei által több, még akár az internet előtti időkből származó zenehallgatási és szerveződési szokás is tovább él digitális formában, minden lehetséges variációban keveredve a korábban ismeretlen megoldásokkal. Az egyes fájlcsere hálózatokban a megosztott zenék osztályozásához használt könyvtárrendszer például egyértelműen a lemezgyűjtés klasszikus gesztusainak fennmaradását mutatja. Több fájlcsere hálózatokat aktívan használó extrémzene-hallgatók folytatott beszélgetésem során merült fel, hogy szerintük a taxonómia eltérő módjai sokat elárulhatnak a felhasználóról: amíg a műfaji alapon, gondosan rendszerezett albumgyűjtemény amellet, hogy világos képet rajzol összeállítójának műfaji preferenciáiról, autentikusságát, hozzáértését is kommunikálja; ezzel szemben egy rendszertelen, osztályozatlan fájlhalmoz – még ha oly terjedelmes is – esetleges kompilációs szempontokat és pusztán felhalmozó felhasználót valószínűsít.

Az ízlés és preferencia online megosztásának egyértelműen új eszköze viszont a címkézés, amely meglepően intenzív módon alakította át a zenei műfajokról szóló diskurzus természetét. A többek között online rádiókon, videomegosztókon és blogszolgáltatóknál használható eszköz lényege egyfelől az, hogy a „kategória” fogalmán átlépve úgy teszi lehetővé – esetünkben – a zenei műfajok osztályozását, hogy nem egy, hanem egyszerre több, egymással átfedésben lévő halmazba sorolja be azokat. Így például egy zenekar egyszerre lehet rock, pszichedelikus, metal, experimentális és *shoegaze*, az „eredmény” mindössze attól függ, hogy melyik lehetséges műfaji címkére hány szavazat érkezett. Az ekképpen mindig átmeneti besorolás pedig közösségi médiumtól függően más és más minőségben csatol vissza

---

14 Mely fogalom számos párhuzamot mutat a Kahn-Harris (2008) által használt „nem látványosság” fogalmával – főként a nagyközönség felőli „láthatatlanság” vonatkozásában.

a felhasználóhoz: egy online rádiónál a következő „ajánlott” szám, online vásárlásnál pedig a megvételre javasolt lemez formájában.

A címkézés másik nagyon fontos aspektusa, hogy bárki használhatja. Az eddigiek fényében ez azt jelenti, hogy egy zenekar műfaji besorolása nem a szakértők vagy a zenészek privilégiuma, hanem minden felhasználó közös ügye. A mindenki számára elérhető és kezelhető közösségi alkalmazásokon keresztül az egyes színterekre beáramló kommentáló, címkéző és minősítő tömegek megjelenése azonban a „tömegek bölcsességének” békés utópiája helyett sokszor heves konfliktusokat hoz el a közösségek mindennapjaiba.

#### 4.1.1. Alkalmazások és konfliktusok

Egy ilyen konfliktust mutat be a jelen válogatásban szereplő tanulmányom az úgynevezett deathcore műfaji szintéren keresztül (Tófalvy 2008b). Az írás a Myspace segítségével befutott *Job For a Cowboy* nevű zenekar karrierjének elemzése által egyrészt azt a folyamatot kíséri végig, hogy a zenekar online sikere hogyan vezetett a deathcore műfaji címke devalválódásához, valamint a Myspace mint médium reputációjának csökkenéséhez a deathcore szintér magukat autentikusnak valló tagjai szemében.

A zenekarnak köszönhetően hirtelen megugró online nyilvánosság által kirobbant konfliktus azonban nem korlátozódott a szintér „autentikus” és „új” tagjainak vitájára: a szintér

1. ábra. A web 1.0 és 2.0 különbségei O'Reilly (2005) nyomán.

**Web 1.0 – Web 2.0**  
mp3.com – Napster  
Britannica Online – Wikipedia  
személyes weboldalak – blogok  
domainnév-spekuláció – keresőoptimalizálás  
oldalmegettekintés – kattintás utáni fizetés (cost per click)  
szerkesztett, kiadói tartalom – felhasználói tartalom, participáció  
könyvtárak (taxonómia) – címkézés („folksonomy”)

Az O'Reilly által párba állított webes szolgáltatások és gyakorlatok a web 1.0 és 2.0 közötti, főleg az interaktív és a közösségi funkciók tekintetében fennálló legjellemzőbb különbségeket példázzák. Az mp3.com statikus letöltési felületével szemben a Napster, illetve a fájlcsere hálózatok dinamikus és interaktív rendszerei állnak; a „felülről” szerkesztett és az olvasók által nem változtatható tartalmat nyújtó online enciklopédia közösségi párja a bárki által szerkeszthető, alulról szerveződő Wikipedia. A többnyire képzettséggel és szakértelemmel létrehozható személyes weboldalakkal szemben a blogok liberalizálják a felhasználói tartalom-előállítását. Ezzel párhuzamosan a szerkesztett kiadói tartalmak hegemoniáját egyre inkább megingatják a felhasználói és közösségi, gyakran ingyen előállított független tartalmak. Mindez az osztályozás és adatkezelés átalakulásával is együtt jár: a statikus web könyvtárrendszereinek merev kategóriarendszerei helyett a közösségi médiában használt címkrendszerben egy címke több másikkal is kombinálható, és egy bizonyos hivatkozásra több címke is mutathat: az egyes címkék relevanciáját pedig a közösségi használat dönti el. Szintén a használat az egyik kulcsszó az online reklám és marketing interaktív fordulatában: a pusztán oldalmegettekintés helyett kattintásalapú, felhasználókra lebontható fizetési konstrukciókra építő kampányok, valamint a keresőprogramok algoritmusaira optimalizált tartalmak esetében.

egészét, valamint annak pozícióját és megítélését változtatta meg. A közösségi alkalmazások által a műfaj iránt újonnan érdeklődők ugyanis nem csak véleményt nyilváníthattak az egyes zenekarok színtérhez való viszonyáról, hanem – többek között – a címkézés segítségével maguk is alakították a műfajt (olyan oldalakon, mint például a Last.fm), ezzel újabb és újabb konfliktusokat, „címkézésháborúkat” generálva a színtéren.

#### 4.1.2. Extrém színterek

A zenei közösségek leírásának eddig használatos fogalmait újra több ponton kérdésessé tévő közösségi média hatásai nem véletlenül – az eddigi példák többségét adó – extrém zenei

2. ábra. Zene és közösségi alkalmazások.

Közösségi alkalmazás	Fontosabb szolgáltató	Címkézés	Megosztás	Playlist	Tartalom-előállítás, kritika	Fórum, komment	Kapcsolatépítés	Egyéb
Zenei közösségi háló	Myspace Imeem	×	×	×	×	×	×	
Online rádió	Last.fm Pandora	×	×	×	×	×	×	Ajánlás
Videomesztó	Youtube	×	×	×	×	×	×	
Fájlcserélő hálózatok	Soulseek		×			×	×	Könyvtárak, Osztályozás
Social bookmarking (közösségi könyvjelzők)	Delicious, Digg	×	×			×	×	
Közösségi hálók	Facebook	×	×	×		×	×	
Wiki	Wikipedia		×		×			Közösségi szerkesztés
Online vásárlás	Amazon, Rhapsody, eBay	×	×		×	×		Árukapcsolás
Webzine	Lambgoat, Scenepoint- blank				×	×		Autoritás
Blog, zeneblog	Blogger	×	×	×	×	×		Beágyazható funkciók
Képmegosztás	Flickr	×	×			×	×	

A táblázat a zenei közösségek, zenei alapon szerveződő szinterek online életében szerepet játszó közösségi alkalmazásokat, valamint az általuk nyújtott webkettes funkciókat tekinti át. Az áttekintés korántsem teljes, mindössze csak egy pillanatképet kíván nyújtani arról, hogy jellemzően mely alkalmazásokon keresztül hogyan lehetséges jelenleg hozzájárulni egy zenei szintér diskurzusához, vagy alakítani egy műfaj online reprezentációját. A zenei közösségi hálók, online rádiók és videomegosztók elsődleges szerepe egyértelmű: ezeken a szolgáltatásokon keresztül lehet a legtöbb legális zenét minden különösebb erőfeszítés nélkül meghallgatni az interneten, továbbá műfaji alapon kapcsolatokat létrehozni és részt venni a műfaji tárgyalásokban, többek között a címkézés és a címkék megvitatása révén. A fájlcsere hálózatok ugyan egy minimális technikai korlátot állítanak a felhasználó elé, de a szoftver telepítését követően már megnyílik az út nem csak a nagy mennyiségű (nagyreszt illegális) zenei fájlok letöltéséhez és megosztásához, hanem azok megvitatásához is a legtöbb fájlcsere hálózathoz tartozó chatfunkció által. Újabban a teljes albumokhoz való hozzáférésben egyébként a fájlcsere hálózatok vezető szerepe inogni látszik: sokan már az úgynevezett zeneblogokhoz fordulnak ez ügyben, ahol a blog anonim tulajdonosa egy internetes tárhelyre (mint például a Rapidshare vagy a Mediafire) feltöltött lemezekre mutató linkeket posztol – a zenék így egy egyszerű keresés után pár kattintással elérhetők. (Ha a szolgáltató törli az illegális, jogvédelem tartalmakat, akkor általában pár napon belül új linkeket érhető el az album.) A *social bookmarking* (közösségi könyvjelzők) és képmegosztó szolgáltatások, közösségi hálók és wiki-típusú médiumok már elsősorban a műfaji vitákban, illetve a zenei szinterekhez kapcsolódó tudás építésében játszanak fontos szerepet. A megosztható online könyvjelzők segítségével jelezhetjük, hogy milyen műfajhoz, zenéhez kapcsolódónak tartunk egy bizonyos megjelölt tartalmat (szöveget vagy képet), a wiki típusú tudástárakban pedig többekkel együtt hozhatjuk létre egy zenekar, stílus, műfaj vagy szintér konszenzuális, közösségi leírását, definícióját. Az online vásárlás során, szemben a „hagyományos”, áruházi vásárlással – hasonlóan például az online rádiók „ízléscímzés” algoritmusához – a rendszer a korábbi választásaink és természetesen más vásárlók korábbi választásai nyomán ajánl a zenei preferenciáinknak valószínűleg megfelelő újabb terméket. A változóan interaktív, alulról építkező vagy éppen szerkesztőségi tartalmat nyújtó webzine-ek és blogok pedig akár hasonló szerepet is betölthetnek (és hasonlóan is működhetnek), mint az offline fanzine-ok; ugyanakkor az adott technológiai háttértől függően számos szinergiát is kihasználhatnak az imént felsorolt közösségi alkalmazásokkal.

színtereken mutatkoznak meg ilyen látványosan. A jelenség magyarázata, és ez talán már nem is olyan meglepő, szintén az új média által meghatározott disztribúciós logikában rejlik.

Mint azt Chris Anderson (2006) oly szemléletesen leírta, az online zenedisztribúció „hosszú farkát” adó, azaz a külön-külön (akár nagyon) kevesek által ismert, de együttesen óriási volument képviselő niche-produkciók egy egészen új lehetőséghez jutottak azért, hogy immár gyakorlatilag bármikor és bárki által meghallgathatóak és megvásárolhatóak az interneten.<sup>15</sup> Az offline „blockbuster kultúra” árnyékában eddig az elfeledett polcon kallódó vagy éppen teljesen láthatatlan műfajok, zenekarok ismertsége és így közönsége most már gyakorlatilag egy dolgon múlik: a közönségen. A közösségi média gyors mozgásának köszönhetően pedig pillanatokon belül felborulhatnak az arányok: az obskúrus niche-előadóból pillanatokon belül műfaji vagy globális sztár válhat, a grafikon farkának a végéről

15 Az online választék növekedése következtében – mint arra Rónai András felhívta a figyelmem – ugyanakkor számos, korábban virágzó niche-lemezbolt kényszerül bezárni: a „bárhol és bármikor” elérhető és megosztható online zene nem kívánt mellékhatásaként tehát kétségkívül elapadhatnak korábban megbízhatóan számító offline források.

hirtelen az elejére ugorva; eközben régi közönsége mellé olyan új rajongókat gyűjtve, akiknek a kemény mag mellett ugyanúgy jogukban és módjukban áll véleményt nyilvánítani, átformálva ezáltal a közös műfaji színteret.

A közösségi média e mechanizmusai egy kicsiny, és egy már eleve hatalmas közönséget megmozgató színtér esetében is ugyanúgy működnek: de hogy mennyire láthatóak és nyomon követhetőek azok a folyamatok, amelyek az új típusú online információáramlás és kooperáció következményeképpen jönnek létre, az már az előidézett változás mértékétől függ. Az extrém műfaji színterek világa ezért bizonyulhat ideális terepnek a közösségi média és a zenei színterek kapcsolatát vizsgáló kutató számára: az átalakulások rendkívül gyorsan mennek végbe, és látványos eredményekkel járnak, a koncentrált diskurzusnak köszönhetően pedig jól követhető, hogyan bomlanak meg a korábbi egységek határai, és mindezt hogyan legitimálják, magyarázzák, kommentálják, értékelik a közösség tagjai, folyamatosan újraalkotva a színtér határait, akár egyik napról a másikra.

## 5. Konklúziók

A zenei preferencia mentén szerveződő közösségek értelmezési változatai körül zajló viták – némi egyszerűsítéssel – a szóban forgó közösségek *megnevezésének* vitájaként is felfoghatók. E tanulmányban amellett kívántam érvelni, hogy a műfaji színtér fogalma azért megfelelőbb elnevezés a CCCS szubkultúrafogalma és a posztszubkulturalista elméletek által kínált alternatíváknál, mert kevesebb előfeltevéssel él a zenei alapon szerveződő közösségeket illetően; átfogóbban értelmezi a színtérhez tartozó és ahhoz kötődő egyének gyakorlatait; továbbá közelebb áll a zenészek és a színtereket alkotó zenehallgatók mindennapi diskurzusához is. Az újabb, immár az online közösségi média által is meghatározott zenei közösségek megértéséhez pedig azért adhat használhatóbb eszközt a javasolt műfaji színtér koncepciója, mert – az eddig elmondottakon túl – nem az egyes elkülönített lokális, transz-lokális és online „összetevőkre” koncentrálnak, hanem a valójában mindezek szétválaszthatatlan hálózataként működő színtér folyamatosságát és koherenciáját biztosító műfaji jellegzetességekre és kötélekekre.

A színtér fogalmának e rugalmassága kétségkívül maga után vonja az elmélet magyarázó erejének csökkenését: de ez annak is szükségszerű következménye, hogy a „szubkultúra utáni” kultúrakutatás már (jó esetben) nem átfogó, minden zenei közösséget megragadó, leíró és magyarázó törvényeket keres. Mint ahogy arra Greener és Hollands (2008) is rámutatott, a mindent átfogó, túláltalánosító koncepciók helyett az egyes színtérlogikák megértése tűnik a célravezetőbb stratégiának. Az ilyen törekvésekhez kínálhat egy kellően rugalmas, számos kultúra tanulmányozásában használható, de az értelmezés irányát nem előíró elméleti eszközt a (műfaji) színtér fogalma; a válogatás esettanulmányai pedig az egyes színtérlogikákba kívánnak betekintést adni.

## Hivatkozott irodalom

- Anderson, Chris (2006): *The Long Tail: Why the Future of Business is Selling Less of More*. New York: Hyperion.
- Bátorfy Attila (2009): Freee. Egy szubkulturális niche sajtótermék. In *Zenei Hálózatok. Zene, Műfajok és közösségek az átalakuló zeneipar és az online hálózatok korában*. Tófalvy Tamás, Kacsuk Zoltán, Vályi Gábor és L. Varga Péter (szerk.) (megjelenés alatt).
- Bennett, Andy (2004a): Virtual Subculture? Youth, Identity and the Internet. In *After Subculture*. Andy Bennett és Keith Kahn-Harris (szerk.). London: Palgrave-Macmillan.
- Bennett, Andy (2004b): Consolidating the music scenes perspective. *Poetics* 32(3–4): 223–234.
- Bennett, Andy (2005): Szubkulturák vagy neo-törzsek? A fiatalok, a stílus és a zenei ízlés közötti kapcsolat. *Replika* 53: 127–143.
- Bennett, Andy és Kahn-Harris, Keith (szerk.). (2004): *After Subculture*. London: Palgrave-Macmillan.
- Bennett, Andy és Richard A. Peterson (szerk.) (2004): *Music Scenes: Local, Trans-Local and Virtual*. Nashville, TN: Vanderbilt University Press.
- Bradley, Dale A. (2006): Scenes of Transmission: Youth Culture, MP3 File Sharing, and Transferable Strategies of Cultural Practice. *M/C Journal. A Journal of Media and Culture* 9(1), Internet: <http://journal.media-culture.org.au/0603/05-bradley.php>.
- Ebare, Sean (2004): Digital music and subculture: Sharing files, sharing styles. In *First Monday* 9(2), Internet: URL: [http://firstmonday.org/issues/issue9\\_2/ebare/index.html](http://firstmonday.org/issues/issue9_2/ebare/index.html) (Jelen válogatásban: Digitális zene és szubkultúra: fájlcsereelők és stíluscsereelők.)
- Fox Entertainment (2007): *Never Ending Friending. A Journey Into Social Networking*. Fox Interactive Media Inc. Internet: [http://creative.myspace.com/groups/\\_ms/nef/images/40161\\_nef\\_onlinebook.pdf](http://creative.myspace.com/groups/_ms/nef/images/40161_nef_onlinebook.pdf)
- Greener, Tracey és Robert Hollands (2006): Beyond Subculture and Post-subculture? The Case of Virtual Psytrance. *Journal of Youth Studies* 9(4): 393–418. (Jelen válogatásban: Túl a szubkulturán és posztzubkulturán? A virtuális psy-trance esete.)
- Hebdige, Dick (1979): *Subculture: The Meaning of Style*. London: Routledge.
- Kacsuk Zoltán (2005a): Szubkulturakutatás? *Replika* 53: 89–170.
- Kacsuk Zoltán (2005b) Szubkulturák, poszt-szubkulturák és neo-törzsek. A (látványos) ifjúsági (szub)kulturák brit kutatásának legújabb hulláma. *Replika* 53: 91–110.
- Kahn-Harris, Keith (2004) Unspectacular Subculture? Transgression and Mundanity in the Global Extreme Metal Scene. In Bennett-Kahn-Harris (2004), 107–118. (Jelen válogatásban: Nem látványos szubkultúra? Határátlépés és hétköznapiság a globális extrém metal szintéren.)
- Lee, Steve S. és Richard A. Peterson. (2004): Internet-Based Virtual Music Scenes: The Case of P2 in Alt.Country Music. In *Music Scenes: Local, Trans-Local and Virtual*. Andy Bennett és Richard A. Peterson (szerk.). Nashville, TN: Vanderbilt University Press.
- Martin, Peter J. (2004) *Culture, Subculture and Social Organization*. In Bennett-Kahn-Harris (2004) szerk. 21–35. (Jelen válogatásban: Kultúra, szubkultúra és társadalmi szerveződés.)
- O'Reilly, Tim (2005): *What is Web 2.0. Design Patterns and Business Models for the Next Generation of Software*. Internet: <http://www.oreillynet.com/pub/a/oreilly/tim/news/2005/09/30/what-is-web-20.html>
- Peterson, Richard A. és Andy Bennett (2004): Introducing Music Scenes. In *Music Scenes: Local, Trans-Local and Virtual*. Andy Bennett és Richard A. Peterson (szerk.). Nashville, TN: Vanderbilt University Press.
- Rácz József (1998): A '80-as évek ifjúsági szubkulturái Magyarországon. In *Ifjúsági (szub)kulturák, intézmények, devianciák: Válogatott tanulmányok*. Budapest: Scientia Humana, 51–70.
- Rheingold, Howard (1993): *The Virtual Community*. Massachusetts: Addison-Wesley. Internet: <http://www.rheingold.com/vc/book/index.html>
- Straw, Will (1991): Systems of Articulation, Logics of Change: Scenes and Communities in Popular Music. *Cultural Studies* 5(3): 361–375.
- Tófalvy Tamás (2008a): A kritikus tömeg. A közösségi média és a (hazai irodalom)kritikai nyilvánosság viszonyáról. In *Az olvasó lázadása? Kritika, vita, internet*. Bárány Tibor és Rónai András (szerk.). Budapest: Kalligram-JAK, 169–178.
- Tófalvy Tamás (2008b) Extrém zenei műfajok és közösségek az interneten: A deathcore színtér esete. *Replika*, jelen válogatás.
- Willis, Paul (2000 [1977]): *A skacok. Iskolai ellenkultúra, munkáskultúra*. Új Mandátum: Budapest.